

Neue Forschungen zur Wiener Tafelmalerei der Spätgotik

Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit.

Orangerie des Unteren Belvedere, Wien, 8. November 2013–23. Februar 2014. Kat. hg. v. Agnes Husslein-Arco/Veronika Pirker-Aurenhammer. Wien, Belvedere 2013. 288 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-902805-42-3. € 39,00

Die Wiener Malerei der Spätgotik ist nach wie vor ein kunsthistorisches Forschungsfeld mit vielen offenen Fragen. In der älteren, vor allem stilkritisch ausgerichteten Literatur finden sich einige revisionsbedürftige Thesen, die bis heute nachwirken. Fortschritte aber wurden immer dann erzielt, wenn man sich im Zuge von Restaurierungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen mit einzelnen Werkkomplexen intensiver befasste – und zwar gleichermaßen unter historischen, ikonographischen, stilistischen und eben technologischen Gesichtspunkten. Der (große) Albrechtsaltar (um 1438/40), der Friedrichsaltar (1447) und der Schottenaltar (1469) sind dafür die besten Belege.

Noch nicht gelichtet hat sich hingegen das Dickicht um die zahlreichen Meister mit ihren Notnamen (vgl. jüngst Jörg Oberhaidacher, *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400*, Wien/Köln/Weimar 2012). Von zentraler Bedeutung wäre vor allem die Identifizierung des gut beschäftigten und hoch besteuerten Malers Jakob Kaschauer (nachweisbar von 1429 bis 1463), der 1443 das Hochaltarretabel für den Freisinger Dom lieferte, von dem leider keine Gemälde, sondern nur die Skulp-

turen erhalten geblieben sind. Derzeit kommen vor allem zwei Kandidaten für eine Gleichsetzung mit Kaschauer in Betracht: der Meister des Albrechtsaltars oder – wie im Rahmen der hier zu besprechenden Ausstellung und des zugehörigen Kataloges vorgeschlagen wird – der Meister von Schloss Lichtenstein.

FORSCHUNGSPROJEKT UND AUSSTELLUNG

Der Lichtensteiner Meister war bisher einer der am wenigsten fassbaren Künstler der „Wiener Schule“. Schon die Namensgebung, die auf zwei Tafeln basiert, die für das im 19. Jahrhundert erbaute Schloss Lichtenstein nahe Reutlingen erworben wurden, führt in die Irre. Und da die anderen ihm zugeschriebenen Gemälde bis nach Tallinn und Moskau verstreut sind, konnte bisher nicht einmal festgestellt werden, ob sie von einem oder mehreren Flügelaltären stammen. Diese Frage wurde jetzt unumstößlich zugunsten eines einzigen Retabels mit zwei Flügelpaaren beantwortet.

Die Initiative zu diesem neuen Forschungsunternehmen ist Veronika Pirker-Aurenhammer, Kuratorin an der Österreichischen Galerie Belvedere, zu verdanken. Als Mitarbeiterin im Rahmen eines längerfristig angelegten Projektes „Die Wiener Tafelmalerei der Spätgotik und der Frühen Neuzeit 1430–1530“ konnte Antje-Fee Köllermann für eine monographische Behandlung des Meisters von Schloss Lichtenstein gewonnen werden. Bei ihren umfangreichen Recherchen in diversen Museen wurde sie unterstützt von der Restauratorin Stephanie Jahn, so dass die im Rahmen der Ausstellung präsentierte bildliche Rekonstruktion durch werktechnische Untersuchungen bestens abgesichert war.

Als Ausstellungsort diente der nur schwer „bespielbare“ lange Kastenraum der Orangerie am

Unteren Belvedere. Dort wurden die (mit einer einzigen Ausnahme) vollständig zusammengetragenen Bilderzyklen des Lichtensteiners sehr geschickt auf beiden Langwänden in einer faltwandartigen Abfolge auf dunkelgrauem Grund gezeigt. In einem abgeteilten Raum am Schluss fanden sich außerdem einige der neuen Infrarot- und Röntgenaufnahmen und die teilweise größengleichen Fotomontagen der rekonstruierten Schauseiten.

Eingebettet war das Ganze in eine dichte Folge von Wiener Tafelbildern, Zeichnungen und Druckgraphiken, die den Zeitraum von 1420 bis 1450 umspannten. Für deren Bearbeitung waren neben der Kuratorin Dušan Buran, Stephan Kempedick, Guido Messling und Christoph Metzger verantwortlich. Zu den Höhepunkten zählten zweifellos die hochkarätig bestückten Werkgruppen vom Meister der Darbringung (um 1430/35, Kat. 9–12), des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel (um 1430/40, Kat. 17–20) und vom Meister des Andreasaltars (um 1440/50, Kat. 23–25). So wurde versucht, den Lichtensteiner anschaulich aus den Wiener Vorläufern und Zeitgenossen hervortreten zu lassen.

Sinnvoll integriert waren auch einige der mit dem Namen Kaschauers verbundenen Skulpturen, für deren Bearbeitung Matthias Weniger zuständig war (Kat. 31–34). Ästhetisch fragwürdig blieb nur die gemeinsame Präsentation der Madonna aus St. Lambrecht und des hoch hinauf kapultierten hl. Petrus auf einem inselartigen Podest in der Raummitte. Insgesamt ergab sich aber ein lehrreiches kunsthistorisches Panorama.

PROVENIENZ UND REKONSTRUKTION

Im Folgenden sei auf das Kernthema der Ausstellung, den Meister von Schloss Lichtenstein, näher eingegangen. Die ihn betreffenden Kapitel im Katalog werden flankiert von den Beiträgen von Andreas Nierhaus zur romantischen Konzeption der „Ritterburg“ Lichtenstein und von Franz Quarthal zur Kunstsammlung des Bauherrn, des Grafen Wilhelm von Württemberg, bzw. zum Problem der überlieferten Herkunft seiner beiden Altarta-

feldn aus Rottenburg am Neckar (vor 1844). Quarthal widerspricht der – durchaus verführerischen – These von Heinrich Feurstein, dass die in Rottenburg residierende Gräfin Mechthild von der Pfalz, die seit 1452 in zweiter Ehe mit Erzherzog Albrecht VI. von Österreich verheiratet war, die Auftraggeberin des Retabels gewesen sei. Das ist auch wegen der im Katalog überzeugend vertretenen und durch dendrochronologische Befunde gestützten Datierung der Gemälde des Lichtensteiners auf „um 1445“ wenig wahrscheinlich.

Keine sicheren Anhaltspunkte liefern auch die übrigen Tafeln, deren Provenienz Pirker-Aurenhammer geradezu detektivisch rekonstruiert hat: Sie lassen sich nicht weiter als bis ins Jahr 1825 zurückverfolgen. Da süddeutsche Herkunftsangaben überwiegen und in den Quellen keine Spur nach Österreich oder gar nach Wien führt, könnte man vermuten, dass es sich bei dem Retabel um ein Importstück handelte.

Erfreulich konkret ist demgegenüber die bildliche Rekonstruktion dieses rätselhaften Altarwerks ausgefallen. Sie basiert auf den akribischen Untersuchungen der Holztafeln durch Jahn und Köllermann und erlaubt – unter Berücksichtigung der üblichen Lesefolge – deren genaue Lokalisierung (32f.). In geöffnetem Zustand waren die großen Gemälde des Marientodes und der Marienkrönung zu sehen, die offensichtlich als Pendants komponiert wurden (*Abb. 1*). Aufgrund der noch sichtbaren Spuren der Rahmung, einer Blendarkatur auf Konsolen, ergibt sich ein Schrein mit drei Abteilungen, wohl für drei Standfiguren mit einer Madonna in der Mitte. Bei der ersten Wandlung sah man dann einen sechzehnteiligen Zyklus mit Szenen aus dem Marienleben bzw. der Kindheitsgeschichte Jesu (erweitert um die Taufe und die Versuchung Christi), der in zwei Registern angeordnet und zeilenweise abzulesen war; zwei Gemälde (Vermählung Mariens und Verkündigung) sind allerdings verloren. Zu rekonstruieren sind für alle Tafeln geschweifte, stark genastete Maßwerkrahmungen, welche an Rahmenformen des 14. Jahrhunderts erinnern. Direkt Vergleichbares findet sich um 1450 offenbar nicht. In geschlossenem Zustand ergab sich schließlich ein achttteiliger

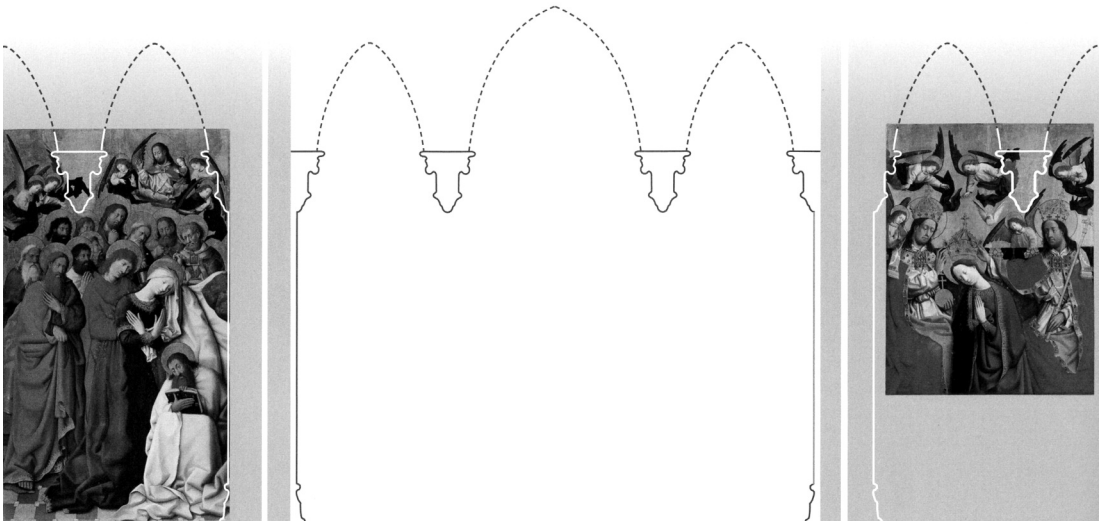


Abb. 1 Meister von Schloss Lichtenstein, Altartafel (geöffnet), Rekonstruktion (Ausst.kat. Wien 1450, S. 32)

Passionszyklus, wiederum in zwei Registern, von dem eine Tafel (Kreuzigung) fehlt. Wie der obere Abschluss des Retabels aussah, muss dagegen offen bleiben.

UNTERZEICHNUNG UND MALERISCHE AUSFÜHRUNG

Ein wesentliches Anliegen des Forschungsvorhabens bestand ferner in dem Nachweis einer engen Verwurzelung des Meisters von Schloss Lichtenstein im Wiener Milieu der Jahre um 1430/40 (Meister der Darbringung, Votivtafel-Meister, Meister des Andreasaltars). Auskunft darüber geben vor allem die Unterzeichnungen, welche oft traditioneller erscheinen als die tatsächlich ausgeführten Malereien. Diese „Modernisierung“ betrifft vor allem die Binnenzeichnung der Gewänder und Details wie z. B. die Frisuren. Sie wird von Köllermann auf die Zuständigkeit verschiedener „Hände“ sowie auf neue niederländische Einflüsse zurückgeführt, doch sind letztere weniger relevant als beim Albrechtsmeister. Das spezifisch Wienerische in den Tafeln des Lichtensteiners ist im ausgeführten Zustand jedenfalls schwerer zu fassen, obwohl bestimmte koloristische Kontinuitäten nicht zu übersehen sind (Auswahl einer Buntfarbe pro Figur; Zusammenstellung von Zinnober, leuchtendem Blau und einem mittleren Grün).

Besonders anschaulich wird das Verhältnis von Unterzeichnung und Malerei anhand des Bethlehemischen Kindermordes (Abb. 2). In der Unterzeichnung haben hier alle Personen schon ihre

endgültige Position gefunden: der Angreifer in der Bildmitte, die beiden stehenden Mütter auf der linken Seite, der nach rechts gewendete Scherge, die vorn sitzende Mutter mit dem erstarren Kind auf dem Schoß sowie die toten Kinder am Boden. Der ausgesparten Rahmenform eingefügt ist zudem der König Herodes, der über eine Mauerbrüstung herablickt. Sowohl die Aktion als auch der knappe Bildraum und das damit korrelierende „Flächenmuster“ (Otto Pächt) sind also schon vollkommen ausdifferenziert. Viel Wert gelegt wurde darüber hinaus auf eine sorgfältige Unterzeichnung der Gewänder in den Faltenformen des späten Weichen Stils.

Der Maler erzählt die Geschichte dann mit seinen Mitteln weiter. Er wählt ein aggressives Rot für den Angreifer im Zentrum, der dadurch optisch noch weiter nach vorn tritt. Dieser trägt blutrote Schuhe und blutrote Handschuhe – die gleichen übrigens wie Herodes, von denen noch lange Schnüre wie Blutropfen herabhängen. Der vorn stehenden Mutter wird dagegen ein kräftiges Blau zugeteilt, wobei die in der Unterzeichnung vorhandenen Schüsselfalten an der rechten Mantel­seite zugunsten einer lang herabrutschenden Stoffbahn eliminiert wurden. Das macht ihre Körperhaltung nicht eben verständlicher. Die vorn sitzende Mutter erscheint schließlich in leicht abgetöntem Weiß, wodurch nicht nur auf die zeittypische Fassung von Vesperbildern, sondern wohl auch auf das Martyrium der Unschuldigen Kindlein verwiesen werden sollte. Die Gewandfalten

sind hier großförmiger und voluminöser, ohne dass auf die vorgezeichneten Stege und die zarten Schüsseln Rücksicht genommen würde.

Betrachtet man das Endergebnis, so lässt sich die Darstellung des Kindermords recht gut an die beiden Haupttafeln und auch an die Passions-szenen auf den Flügelaußenseiten anschließen, während andere Bilder des Marienzyklus (z. B. die Anbetung der Könige) deutlich von dieser Gruppe abweichen. Es müssen also bei den Gemälden mehrere „Hände“ unterschieden werden, was schon von früheren Autoren so gesehen wurde und von Köllermann bestätigt wird (41, 44f., einzelne Katalognummern). Wie weit man bei der Händescheidung gehen sollte, bleibt freilich offen. Streng genommen, geben schon die beiden Haupttafeln zu denken, weil nur die kleine Christus-Maria-Gruppe im Marientod und die Marienkrönung exakt dieselbe Handschrift zeigen, wohingegen die großen Figuren des Marientodes in ihren sackartigen Gewändern nicht nur in der Faltenzeichnung, sondern auch in der Auffassung des Helldunkels differieren.

DIE KASCHAUER-FRAGE

Besondere skulpturale Qualitäten haben die Lichtensteiner Tafeln mit ihren linear konturierten Figuren allerdings nicht; von einer „Bildhauermalerei“ nach reliefplastischen Gesichtspunkten sind sie weit entfernt. Trotzdem steht bei ihrer Analyse unweigerlich die Kaschauer-Frage im Raum. Im Katalog wird sie insofern überraschend beantwortet, als mit Blick auf die Datierung, die Seltenheit von Wiener Exporten und die süddeutsche Provenienz mancher Tafeln sogar eine Kombination mit den Figuren des Freisinger Kaschauer-Altars erwogen wird. Im rekonstruierten Schrein ließen sich die Madonna (Abb. 4) und die Heiligen Korbinian und Sigismund zur Not auch unterbringen, doch vermisst man bei den Gemälden einen Hinweis auf die beiden so wichtigen Diözesanpatrone. Immerhin handelte es sich in Freising ebenfalls um ein Doppelflügelretabel, wie aus den Eintragungen im Messnerpflichtbuch klar ersichtlich ist

(vgl. Rainer Kahsnitz, *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer*, in: *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770*, München/Berlin 1998, 51–98, bes. 52).

Argumentiert wird aber auch von stilistischer Seite. So sollte eine mögliche Herkunft der Lichtensteiner Tafeln aus der Kaschauer-Werkstatt gleich am Beginn der Ausstellung durch die Nachbarschaft der großen Flügelbilder und der Madonnen aus Freising (Kopie) sowie St. Lambrecht nahegelegt werden. Das war nicht gerade überzeugend, und die Hinweise von Köllermann im Katalog (Weichheit der Gewänder, Kopftypen; 46–50) wiegen nicht so schwer, dass damit andere Überlegungen hinfällig wären. Nach wie vor steht nämlich die Identifizierung Kaschauers mit dem Albrechtsmeister zur Debatte (vgl. Richard Perger, *Die Umwelt des Albrechtsaltars*, in: *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, hg. v. Floridus Röhrig, Wien 1981, 9–20, bes. 19f.). Auch Weniger tendiert in diese Richtung (vgl. *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer*, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising* 42, 2012, 26–59, bes. 56f.), hält sich aber in seinen Katalogbeiträgen eher bedeckt.

Für einen Vergleich anbieten würde sich nun nicht so sehr das in der Ausstellung gezeigte Geus-Epitaph von 1440 (Kat. 30), sondern der Albrechtsaltar selbst mit dem Marienzyklus der Sonntagsseite, vor allem die Szene „Die Königin der Propheten“ (Abb. 3). Die hier gezeigte Marienfigur mit ihrer lappig umgeschlagenen, kräftig durchstrukturierten Mantelschürze, unter der das Spielbein trotzdem angedeutet wird, passt jedenfalls besser zur Freisinger Madonna als die von Köllermann genannte Figur des Apostels in Grün im Lichtensteiner Marientod. Für eine größere Nähe spricht außerdem die Verankerung des Albrechtsaltars und der Freisinger Figuren im gleichen künstlerischen Klima. Denn für beide anzuführende Referenzwerke wären die Flémaller Tafeln (hl. Veronika), Multschers „Wurzacher Altar“ und dessen Landsberger Madonna. Die Lichtensteiner Bilder aber zeigen nur partiell Spuren dieses überregionalen Stammbaums, in dem sich die so charakteristische Einflussrichtung von Westen nach Osten widerspiegelt, etwa bei der Christus-Maria-Gruppe des Marientodes und bei der Marienkrönung.

DESIDERATE DER FORSCHUNG

Methodisch stößt man mit solchen Überlegungen indes an unüberwindliche Grenzen. Die Suche nach stilistischen Übereinstimmungen erfolgt nämlich unter der Prämisse, dass der Wiener Maler Kaschauer auch der Bildschnitzer der aus seiner Werkstatt gelieferten Freisinger Figuren ist oder dass sich zumindest etwas von seinem Stil in diesen Skulpturen wiederfindet. Wegen des Verlustes der dokumentierten Gemälde hat man vorläufig aber noch mehrere Optionen: 1. Kaschauer ist Leiter einer arbeitsteilig organisierten „Großwerkstatt“, in der alle Teile eines Retabels angefertigt werden, und fungiert primär als Unternehmer; 2. Kaschauer ist Maler, beschäftigt ein Malerkollektiv und verdingt plastische Arbeiten an andere; 3. Kaschauer zählt zu den „Doppelbegabungen“, was ihn dann in die Nähe des Albrechtsmeisters rücken würde.

Im Hinblick auf die Zuschreibung der Lichtensteiner Tafeln ergibt sich außerdem noch die Frage, ob man in Kaschauer den stilistisch „älteren“ Zeichner und/oder den fortschrittlicheren Maler vermuten sollte. Das Datum der Erstdokumentation Kaschauers in Wien, 1429, spräche zunächst



Abb. 2 Meister von Schloss Lichtenstein, Bethlehemischer Kinder-mord. München, Alte Pinakothek [Ausst.kat. Wien 1450, S. 147]

einmal für den Zeichner und damit den Bilderfinder. Oder lag eine Pause zwischen der Unterzeichnung und der Ausführung, so dass eventuell auch mit einem Entwicklungsschritt – so wie vom kleinen zum großen Albrechtsaltar – zu rechnen wäre? Nur soviel scheint sicher: Identifiziert man den Lichtensteiner Meister ernstlich mit Kaschauer, was ja aus zeitlichen Gründen möglich ist, dann müsste der Bildschnitzer der Freisinger Figuren als Wiener Anonymus registriert werden.

Trotz solcher ungelösten Probleme bilden die reichhaltige Ausstellung und der großzügig bebilderte, ansprechend gestaltete Katalog einen Meilenstein in den Forschungen zur Wiener Kunst der Spätgotik. Sie haben bleibenden Wert durch die umsichtig ermittelten, handfesten Ergebnisse. Eindrucksvoll dokumentieren sie auch die Bedeutung des Museums als Forschungsinstitution und die Leistungsfähigkeit der lange erprobten, stets verfeinerten kunsthistorischen und kunsttechnologischen Methoden. Zwar wird ein solches Vorgehen heute oft als zu „objektnah“ kritisiert, doch hat es nach wie vor seine Berechti-



Abb. 3 Meister des Albrechtsaltars, Die Königin der Propheten. Klosterneuburg, Stift [Der Albrechtsaltar und sein Meister, hg. v. Floridus Röhrig, Wien 1981, S. 73]

gung: Es dient der Bestandssicherung, fördert das Verständnis für die Relikte der eigenen Kultur und findet durchaus das Interesse eines großen internationalen Publikums. Vielleicht verhindert es auch das inzwischen grassierende Ausdünnen und Wegschließen gewachsener älterer Sammlungskomplexe, dem man sich im Belvedere schon vor einigen Jahren durch die Eröffnung des Schaudepots „Schatzhaus Mittelalter“ programmatisch entgegengestellt hat.

PROF. DR. ULRICH SÖDING



Abb. 4 Jakob Kaschauer (?), Madonna des Freisinger Hochaltars. München, Bayerisches Nationalmuseum (BNM, Inv.nr. 16/71)